DYNAMIC

VERDI
Le Trouvère

Giuseppe Gipali
Franco Vassallo
Roberta Mantegna
Nino Surguladze

Orchestra e Coro del Teatro Comunale di Bologna
Roberto Abbado, conductor

Robert Wilson, director

FESTIVAL VERDI PARMA
TEATRO REGIO PARMA
PILOTTA

57835

FESTIVAL VERDI PARMA

TEATRO REGIO PARMA

PILOTTA

Giuseppe Verdi (Le Roncole, 1813 – Milan, 1901)

LE TROUVÈRE

Opera in four acts - Libretto by Salvadore Cammarano
French translation by Émilien Pacini
Première Performance of the Critical Edition by David Lawton,
The University of Chicago Press, Chicago, and Casa Ricordi, Milan

Manrique, Le Trouvère	Giuseppe Gipali
Le Comte de Luna	Franco Vassallo
Fernand	Marco Spotti
Ruiz/Un Messager	Luca Casalin
Léonore	Roberta Mantegna
Azucena, la Bohémienne	Nino Surguladze
Inès	Tonia Langella
Un vieux Bohémien	Nicolò Donini

Orchestra e Coro del Teatro Comunale di Bologna
Conductor: Roberto Abbado - Chorus Master: Andrea Faidutti

Concept, Director, Set and Light Designer: Robert Wilson
Co-Director: Nicola Panzer
Assistant Director: Giovanni Firpo
Collaborator to Set Design: Stephanie Engeln
Collaborator to Light Design: Solomon Weisbard
Costume Designer: Julia Von Leliwa
Make-up Designer: Manu Halligan
Video Designer: Tomek Jeziorski
Dramaturgy: José Enrique Macián

Video Director: Tiziano Mancini
Recording, editing and post-production: Elfride Foroni

New production of Teatro Regio di Parma
in coproduction with Fondazione Teatro Comunale di Bologna,
Change Performing Arts

Recorded at: Teatro Farnese, Parma, Italy, 7th/14th Oct. 2018

Tracklist

01. Opening

ACTE I (Le duel)
N. 1. Introduction
02. Alerte ! Alerte ! **(Fernand, Choeur)**
03. Paraît à ses regards **(Fernand, Choeur)**
04. Son père ?… **(Choeur)**
05. Dans les murs funèbres **(Choeur, Fernand)**

N. 2. Cavatine de Léonore
06. Qui vous arrête ? **(Inès, Léonore)**
07. La nuit calme et sereine **(Léonore)**
08. L'amour ardent, l'amour sublime **(Léonore, Inès)**

N. 3. Scena, Romanza e Terzetto
09. La nuit est calme / Exilé sur la terre **(Comte, Manrique, Léonore)**
10. Perfide ! - Qu'entends-je ! **(Manrique, Léonore, Comte)**
11. De fureur et de jalousie **(Comte, Léonore, Manrique)**

ACTE II (La Bohémienne)
N. 4. Choeur de Bohémiens et Chansonette
12. Le jour renaît **(Choeur)**
13. La flamme brille **(Azucena)**
14. Que ta chanson est triste **(Choeur, Azucena)**

N. 5. Récit. Et Racconto Azucena
15. Nous voilà seuls / C'est là… (qu'ils l'ont traînée) **(Manrique, Azucena)**

N. 6. Scène et Duo
16. Je ne suis pas ton fils ! **(Manrique, Azucena)**
17. Au milieu de la carrière **(Manrique, Azucena)**
18. Ô mon fils ! Toi que j'adore **(Azucena, Manrique)**

N. 7. Aria Comte
19. Tout est désert / Son regard, (son doux sourire) **(Comte, Fernand)**
20. Qu'entends-je - Ô Ciel ! **(Comte, Fernand, Choeur)**

N. 8. Finale 2ème Acte
21. L'exil est sur la terre **(Choeur, Comte)**
22. Pourquoi pluerer ? **(Léonore, Comte, Inès, Choeur)**
23. Ô Ciel ! Manrique ! Est-ce bien lui ! **(Léonore, Comte, Manrique, Choeur, Ruiz)**

ACTE III (Le fils de la Bohémienne)
N. 9. Choeur de Soldats
24. Les dés ont pour nous des charmes **(Choeur, Fernand)**
25. Que la trompette aux accent belliques **(Choeur)**

Divertissement (Danses)
26. Pas de Bohemiens
27. Gitanella
28. Ensemble
29. Sevillana
30. La Bohémienne
31. Galop

N. 10. Après la Danse
32. Dans les bras d'un rival **(Comte, Fernand, Azucena)**
33. Je vivais pauvre et sains peine **(Azucena, Fernand, Comte , Choeur)**
34. Ah ! Barbares, laissez-vous toucher **(Azucena, Comte, Choeur, Fernand)**

N. 11. Air de Manrique
35. Quel est ce bruit lointain ? **(Léonore, Manrique)**
36. Ô toi ! Mon seul espoir **(Manrique)**
37. Entends ces chants religieux **(Léonore, Manrique , Ruiz)**
38. Supplice infâme **(Manrique, Choeur, Ruiz)**

ACTE IV (Le Supplice)
N. 12. Scène, Air et Duo
39. C'est là... voici la tour **(Ruiz , Léonore)**
40. Brise d'amour fidèle **(Léonore)**
41. Miserere **(Choeur, Léonore, Manrique)**

N. 13. Scène et Duo
42. C'est l'ordre **(Comte, Léonore)**
43. Grâce contemple mes douleurs **(Léonore, Comte)**
44. Sauvé ! Sauvé ! Bonheur divin ! **(Léonore, Comte)**

N.14. Finale
45. Mère tu dors ! **(Manrique, Azucena)**
46. Oui, la fatigue à la fin m'excède **(Azucena, Manrique)**
47. Quoi qu'ai-je vu **(Manrique, Azucena)**
48. Réponds, Réponds ! **(Manrique, Léonore, Azucena)**
49. Arrière ! **(Manrique, Léonore)**
50. Plutôt que vivre et te trahir **(Léonore, Manrique, Comte, Choeur, Azucena)**

BONUS TRACK: interview with Simone Verde, Director of the Pilotta Museum Complex

Italiano

«Sul finire del 1854, durante le prove dei *Vespri* all'Opéra, l'Impresa del Teatro Italiano mi invitò d'assistere alle prove del *Trovatore* con la Frezzolini, Borghi-Mamo madre, Graziani baritono. Il successo invogliò il direttore dell'Opéra di scritturare la Borghi- Mamo e Graziani per dare in francese il *Trovatore*. Non poterono scritturare Graziani perché impegnato altrove, ma la Borghi-Mamo accettò, finiti i suoi impegni col Teatro Italiano, dove l'anno susseguente doveva cantare ancora il *Trovatore*. I *Vespri* andarono in scena all'Opéra, credo, nel giugno del 1855, e subito dopo si pensò alla traduzione del *Trovatore*. Fu allora che saltò fuori Escudier, colla traduzione Pacini. Io, senza indagarne il prezzo, tagliai corto, e dissi che se Pacini, oltre la traduzione, si impegnava a fare le aggiustature, i cambiamenti inevitabili per l'Opéra, e cedere a me i suoi *Droits d'Auteur*, io gli avrei pagato fr. 3000. Il giorno dopo, o qualche giorno dopo, Escudier mi disse che Pacini accettava». Con questa lettera, che Verdi scriveva a Giulio Ricordi nel 1891, l'autore stesso ci fa il punto più compendioso delle linee principali per le quali la nascita del *Trouvère* ebbe luogo. Come sempre il tono da bollettino di guerra di Verdi, la sua leggendaria concisione, ci precisano da subito quelli che erano per lui gli aspetti fondamentali della questione: gli artisti chiamati a interpretare l'opera e un librettista fidato a disposizione. A far da momento di collegamento tra il *Trovatore* ed il *Trouvère* sta dunque il Trovatore (in italiano) del Théâtre Italien.

L'opera andò in scena il giorno di Santo Stefano del 1854: «Non v'ho scritto del Trovatore qui: del resto voi sapete come andarono le cose. In quanto a me so soltanto che si sono fatte dieci recite filate (cosa che non avviene mai) e che il teatro principalmente nelle ultime quattro sere era affollatissimo [...]» scriveva Verdi al De Sanctis. Le trattative con l'Opéra riguardo la nuova opera (diamo per concluso, in questo scorciatissimo riassunto, l'episodio del *Trovatore* al Théâtre Italien) sono intanto già ben avviate con il nuovo direttore, Crosnier; questa revisione sarà considerata, per lo meno dal punto di vista del pagamento, come una nuova opera *tout-court*: «il *Trovatore*» scriveva Verdi infatti «dovrà essere considerato come un grand'opera ed occupare tutta la serata. Aggiungerò a questo scopo 15 o 20 minuti di musica di balletto o altro etc. etc.». Ma non soltanto dei suoi soldi si preoccupava Verdi, se però pretendeva dal Crosnier che «voi mi assicurerete le 40 rappresentazioni sia per il Trovatore che per l'opera nuova entro sei mesi senza che, durante queste 40 rappresentazioni, voi possiate cambiare gli artisti della prima. Durante le mie prove non si proveranno né Opere né Balletti nuovi, ma per questo ci intenderemo a viva voce». Assieme alle preoccupazioni per le condizioni e le modalità di pagamento, di pari passo vediamo marciare le esigenze che riguardano la formazione della compagnia di canto. Che Verdi tenesse al cast del suo *Trouvère*, e che si facesse forse scudo di questa sua incontentabilità per trovare eventualmente una via di fuga di fronte alle pressanti richieste dell'Opéra, lo troviamo palmarmente esposto nella sua lettera a Ricordi dell'11 di Novembre del 1855, quando ancora la decisione e la fattibilità del progetto *Trouvère* erano tutte a venire: «Io farei la

traduzione [del *Trovatore*] per le città di provincia, se crederanno di darlo. Per principio l'Opéra non ammette traduzioni, non le subisce che quando non ne può a meno: ora non ne ha bisogno [...]. D'altronde il Trovatore sarà quasi sempre impossibile all'Opéra, perché io non lo permetterei senza due donne di primissima forza e che bisognerebbe espressamente scritturare. Infine, la più certa prova che non si darà è che fra pochi giorni si riprodurrà al Teatro Italiano». Le vicissitudini di questa messa in scena vedono ormai la loro fine: nell'autunno del 1856 cominciano le prove, che continuano con soddisfazione: il 5 di gennaio del nuovo anno vengono pagati a Verdi i 10.000 franchi pattuiti, ed il 12 ebbe luogo la prima rappresentazione, accolta con successo. Interpreti nei ruoli principali, il tenore Gueymard nel ruolo di Manrique, il baritono Bonnehée, quale Comte de Luna, la Borghi-Mamo nei panni di Azucena, e naturalmente la Lauters in quelli di Léonore. Di quella prima parla una recensione apparsa l'indomani su *La France Musicale*: «La partitura del *Trouvère* presenta numerose modifiche. Il maestro ha reinstrumentato per l'opera francese cinque pezzi della partitura, tra gli altri, il duetto finale del secondo atto, tra M.me Borghi-Mamo e M. Gueynard [Azucena-Manrique], tutto il finale del secondo atto, la grande scena con cori di M.me Borghi-Mamo nel primo quadro del secondo atto, il coro dei soldati nello stesso atto. Inoltre, egli ha aggiunto una deliziosa melodia nel terzo atto per M.me Borghi-Mamo, un finale al quarto atto, ed infine musica di balletto d'adorabile grazia e fascino". Un resoconto succinto e complimentoso, ad equilibrare il quale bisognerà pur dire che la rivista era l'organo ufficiale dell'editore parigino di Verdi, Escudier.

Interessante può essere per l'ascoltatore fornire una brevissima tavola di confronto delle arie più importanti nelle due versioni: ecco dunque il celebre racconto di Ferrando, *Di due figli vivea padre beato*, divenire *De mon maître le père avait deux fils*, mentre la melanconica *Tacea la notte placida* si cambia in *La nuit calme et sereine*; nel secondo atto la canzonetta di Azucena, *Stride la vampa*, diventa *La flamme brille*, mentre il suo racconto *Condotta ell'era in ceppi* diviene *C'est là qu'ils l'ont trainée*; *Il balen del suo sorriso* si trasforma, nel "francese" Comte de Luna, in *Son regard, son doux sourire*. Nel terz'atto il coro *Squilli, echeggi* si tramuta in *Que la trompette*, l'estatico *Ah, sì, ben mio* di Manrico si trasforma in *Oh toi! Mon seul espoir*, e la seguente celeberrima *Di quella pira* diviene *Supplice infame*. Difficile confrontare le due versioni nel vertiginoso quarto atto; citiamo soltanto la nostalgica, straziante rievocazione di Azucena *Ai nostri monti* divenire *O, ma patrie*, e la proverbiale sua sentenza finale, divenuta *Mort! Il est mort? Eh! bien...C'était ton frère. Le ciel a vengé ma mère.*

Come forse già molti sanno, secondo la classica tradizione dell'Opéra, veniva inserito un balletto nel terz'atto. *Le Trouvère* non fa eccezione in tal senso. Nella sua revisione francese dell'opera Verdi non fa uscire il coro dopo il suo celebre *Squilli, echeggi*: i soldati infatti rimangono in scena ad assistere ed in parte a prendere parte al balletto seguente, il terzo che Verdi scrive per l'Opéra, dopo quelli per i *Vêspres* e per *Jérusalem,* e che consiste di dodici movi-

menti suddivisi in quattro *suites*. Questo balletto è senza dubbio la novità più importante di tutto il *Trouvère* (assieme al nuovo finale, come vedremo in seguito). Assieme ai cambiamenti di cui parlava la recensione de *La France Musicale* sopra riportata, un altro deciso cambiamento fu il taglio della cabaletta di Leonora *Tu vedrai che amore in terra*, dopo il *Miserere*. Già un critico italiano si lamentava che «L'*allegro* del soprano che succede a questa bella scena è di poco effetto. Egli è vero altresì che dopo un sì bel pezzo era malagevole intrattenere gradevolmente o commuovere l'uditorio». Era lo *Zeitgeist* e Verdi vi contribuiva anche togliendo le cabalette: *Simon Boccanegra*, che è degli stessi anni, ne contiene una sola, e la direzione è quella, se si pensa che già dagli anni '70, dopo questo taglio d'autore, anche nel *Trovatore* versione italiana la cabaletta sarà comunque espunta. Molti dei cambiamenti riguardano soprattutto particolari d'orchestrazione che un ascolto distratto o superficiale può perfino far perdere. Invece questi perfezionamenti sono particolarmente importanti nel testimoniare quanto Verdi avesse preso sul serio questo lavoro di rimaneggiamento, indirizzato a raffinare in qualche modo la sua scrittura soprattutto orchestrale, rivolgendosi ad un pubblico più musicalmente avvertito a questi particolari di quello italiano: se alcuni sono talmente sottili da essere "quasi" inavvertiti, altri invece hanno un valore decisamente drammatico, e non solo musicale, come per esempio nel finale dell'Atto II, che vede ora l'orchestra entrare nel dialogo tra i personaggi (la gioia di Léonore, l'ira di Manrique e del Comte) con una pregnanza che la fa diventare un quarto personaggio.

Ma il cambiamento più radicale, quello a nostro avviso più importante in questa revisione, è senz'altro quello che riguarda il nuovo finale. Cosa succede ora in questa che è una delle conclusioni più proverbiali di tutto il melodramma? I due temi cardine della vicenda sono l'amore tra Manrico e Leonora - l'eterno, sfortunato amore tra soprano e tenore di (quasi) tutti i libretti d'opera - ed il desiderio di vendetta di Azucena, questo invece davvero un elemento nuovo per la drammaturgia del tempo. Leonora è morta da un attimo, e già l'ascia del carnefice si abbatte su Manrico. Per Verdi, come giustamente sottolineano molti commentatori, il culmine dell'opera, dal punto di vista musicale, è nella morte di Leonora: il suo scioglimento drammatico, cioè la condanna di Manrico, non ha la stessa importanza nella sottolineatura musicale. Da qui dipende la sua scorciata pressione drammatico-musicale, che non tiene conto di nulla per correre a perdifiato verso il drammaticissimo grido di Azucena: *Sei vendicata, o madre!* Non è quindi un "errore", ma una scelta precisa. Nel nuovo finale, alla morte di Léonore succede una ripresa del coro *a cappella* del *Miserere*, che introduce ad un breve duetto a distanza tra Manrique ed Azucena, musicalmente condotto su temi ascoltati in precedenza da Léonore e da Manrique. Al culmine di un crescendo orchestrale, al rullo di un tamburo militare, il Comte trascina letteralmente la zingara affinché veda l'esecuzione del trovatore. Il giudizio del musicologo inglese Julian Budden è reciso («un rattoppo musicale») tanto da insinuare che questa conclusione possa essere di mano diversa da quella di Verdi. Pur negan-

dole valore di miglioramento musicale e drammaturgico, dice che «Il motivo per aggiungere la coda sembrerebbe essere duplice: consentire un periodo di tempo plausibile per la decapitazione di Manrique e mettere in maggiore evidenza l'Azucena della Borghi-Mamo. Fortunatamente, questo finale non è mai riuscito a intrufolarsi nelle ristampe successive della versione italiana. La maggior parte del pubblico continua a preferire il finale che conosciamo, per quanto precipitoso esso sia». Anche David Rosen afferma che «A conti fatti, dobbiamo in conclusione preferire *Il Trovatore* a *Le Trouvère*». A conti fatti, però, cioè dopo averne ascoltate entrambe le versioni: ed è in questo e per questo che la possibilità di ascoltare la versione francese nella sua completezza trova il suo carattere di novità, di importanza, di fascino per il pubblico e gli studiosi. Al di là infatti delle questioni di filologia e di critica musicale, la possibilità di ascoltare questo capolavoro nella sua versione francese è troppo ghiotta per lasciarci sfuggire l'opportunità di godere di questo confronto: certi che le differenze, i miglioramenti e, perché no, gli eventuali peggioramenti, saranno soprattutto un mezzo per conoscerlo ed apprezzarlo meglio.

Vincenzo Raffaele Segreto

***Le Trouvère*, note del regista**

Quarant'anni fa mi è stato chiesto di mettere in scena un lavoro al Metropolitan Opera di New York. È stato proprio dopo aver presentato *Einstein on the Beach*, l'opera che ho scritto con Philip Glass nel 1976, che mi è stato suggerito di mettere in scena un'opera Verdi e la mia risposta è stata: «Oh, non farò mai Verdi». Ma eccomi qua, al lavoro con la mia quarta produzione verdiana. A quel tempo avevo un'idea sbagliata di cosa fosse la musica di Verdi, le sue opere mi sembrava avessero bisogno di grandi produzioni, sfarzose, romantiche. Ma più ascoltavo la sua musica e più ci lavoravo, più ho imparato che le sue opere hanno un'intimità e una grande bellezza interiore. *Il trovatore* è stato accusato di avere una storia confusa e che l'azione si muove troppo velocemente. Trovo interessante che l'opera non abbia uno sviluppo fluido; il lavoro è strutturale, è costruito in quattro blocchi simmetrici, quattro atti, e ogni atto è composto di due parti dove le azioni, le emozioni, i luoghi e il tempo si riflettono a vicenda. Ad ogni atto Verdi ha dato un titolo, *Il duello*, *La gitana*, *Il figlio della zingara* e *Il supplizio*, e con queste quattro intestazioni riesce a descrivere tutti i conflitti all'interno dell'opera. Questo quadrato di quattro atti e quattro personaggi è fatto di due triangoli che si sovrappongono. Verdi è famoso per le sue relazioni triangolari. Per farla semplice, questa è una tragedia familiare e per tanti versi si può dire che sia una storia molto contemporanea. La struttura che costruisce Verdi è quella di una donna tra due uomini e di un uomo tra due donne. Avere una struttura prestabilita

Nino Surguladze (Azucena)

Roberta Mantegna (Léonore)

aiuta a liberare l'immaginazione e questa struttura ben si combina col modo in cui lavoro: le mie produzioni teatrali sono costruzioni architettoniche nel tempo e nello spazio, spesso lavoro con temi e variazioni, è un modo di strutturare le idee. Il mio lavoro è formale, sono un artista visuale per cui immagino tutto dal punto di vista dello spazio. La mia sfida come regista è creare uno spazio per la musica. Spesso quando vado a vedere l'opera faccio fatica ad ascoltare i cantanti o l'orchestra. Gran parte di ciò che è in scena è superficiale e melodrammatico, troppo elaborato: succedono talmente tante cose che non riesco a concentrarmi sulla musica e per questo, quando sono tra il pubblico e voglio ascoltare bene l'opera, chiudo gli occhi per ascoltare con maggior attenzione. Come regista, quando progetto la scena e le luci penso a come quello che vedo può aiutarmi a sentire meglio. Nel 1855 Verdi iniziò a riorchestrare *Il trovatore* con un nuovo libretto e un balletto di venticinque minuti per assecondare i gusti musicali di Parigi. *Le Trouvère* è stato messo in scena di rado e questa produzione permetterà agli spettatori di riscoprire una delle opere più amate di Verdi nel suo adattamento francese. Sono molto contento di tornare a collaborare con Roberto Abbado con cui ho lavorato a *Macbeth* per il Teatro Comunale di Bologna nel 2013. Condividiamo la stessa visione del nostro lavoro e crediamo entrambi che le opere di Verdi non abbiano bisogno di produzioni esagerate, di scenografie maestose ed elaborate, di emozioni enfatizzate al massimo. Con la musica de *Le Trouvère*, così come con la musica di Verdi in generale, bisogna stare attenti a non fare troppo. La mia esperienza di Verdi mi ha insegnato che le sue opere si prestano all'astrazione. Quando metto in scena un'opera, lavoro separatamente a tutti gli elementi teatrali, il canto, i movimenti, la musica, le luci, la scenografia, per poi mettere tutto insieme. Quando questi elementi sono considerati come attività stratificate, possono rafforzarsi a vicenda senza doversi spiegare o duplicare tra loro. Per la maggior parte di noi occidentali è strano, quando si rappresenta un'opera, che il cantante canti una melodia in linea con la musica che lo accompagna e che ciò che vediamo sia in contrasto. Il movimento può essere puro e indipendente e quello che vediamo non deve per forza essere connesso a quello che ascoltiamo. A volte la messa in scena crea un contrappunto. Se la musica è veloce e i gesti del cantante sono più lenti del tempo della musica, si crea una tensione tra quello che vediamo e quello che sentiamo. Ma tutto fa comunque parte di un'unica entità sul palcoscenico e anche se gli elementi teatrali sono indipendenti e separati, poi, nei momenti chiave, tutti questi elementi si allineano. Questi momenti sono come intervalli musicali, sono colonne strutturali. È la costruzione tempo-spazio che mi interessa. Quando inserisco quegli intervalli? Le opere di Verdi sono molto precise, non c'è una singola parola o singola nota superflua, tutto è molto concentrato. Per mantenere la forza de *Le Trouvère*, bisogna essere attenti a non dire troppe cose tutte in una volta, bisogna mantenere semplice la superficie delle cose. L'opera è molto appassionata. La musica passa attraverso estremi: da molto silenziosa a molto forte, da espressioni d'amore a espressioni d'odio. Eseguire questo lavoro richiede

una profondità di emozioni straordinaria che deve arrivare dall'interno dei cantanti. La musica di Verdi è spesso raffigurata esteriormente dai direttori d'orchestra, dai musicisti e dai cantanti: diventa sentimentale, ma questo è falso, perché è una musica che dev'essere sentita interiormente, altrimenti perde il suo potere. Nella prima parte del secondo atto, quando Azucena ricorda l'esecuzione di sua madre sul rogo e come per sbaglio ha ucciso il suo neonato nel fuoco, la musica è piena di dolore e di fiamme tremolanti. Il cantante dovrebbe essere contemporaneamente fuoco o ghiaccio. Le parole di Manrique possono essere piene d'amore per Léonore o per sua madre, oppure selvagge d'odio nei confronti del Conte, ma i suoi movimenti dovrebbero essere freddi, gelidi. Poi la musica prende potere. Manrique è un prisma di personaggi differenti, in lui convivono un lato oscuro e un lato luminoso che si supportano a vicenda, paradiso e inferno sono un solo mondo e non due. Un elemento per me molto importante in *Le Trouvère* è il ricordo. Un modo di presentare formalmente un lavoro è di pensarlo come un ricordo. Sono molto felice di lavorare a questa produzione assieme al fotografo americano Robert Rosenkranz del quale utilizzeremo alcune fotografie del mare che danno un contrasto all'azione. Inoltre, durante la mia ultima visita a Parma, mi sono imbattuto in una serie di vecchie cartoline d'inizio secolo della città. Sia le fotografie di Rosenkranz che queste immagini creano, proiettate, una realtà ultraterrena opposta al mondo tangibile dell'opera in una Spagna dilaniata da una guerra civile. In contrasto al mondo feudale del *Trovatore*, ho messo in scena una realtà parallela silenziosa, ispirata dalle cartoline vintage e popolata di gente comune del diciannovesimo secolo, gente che Verdi avrebbe visto in città e nei paesi limitrofi. Un uomo anziano seduto, una vecchia signora alla fontana, una giovane ragazza che spinge una carrozzina: queste figure silenziose vivono in un altro mondo, un mondo di ricordi. Esistono al fianco dei personaggi di Verdi ma raramente interagiscono tra loro. Come il balletto del terzo atto, sono in contrappunto col resto dell'opera. Il Teatro Farnese di Parma è uno dei più bei teatri al mondo. È una sfida fare qualcosa su questo palcoscenico perché è già architettonicamente molto interessante e può risultare quasi una distrazione inserire qualcosa nello spazio. Per questo ho deciso di costruire un elemento di contrasto all'architettura barocca esistente. *Le Trouvère* richiede una grande quantità di concentrazione, per cui la scena che ho creato è astratta, così da creare uno spazio per la musica all'interno del Farnese. Ho progettato un ambiente di cemento, creando una giustapposizione con l'interno decorato del teatro. La prima cosa che faccio nelle prove è illuminare la scena. Prima della musica, prima di qualsiasi altra cosa, illumino lo spazio vuoto. Inizio sempre dalla luce, è essenziale per il mio lavoro. La luce non è una cosa a cui penso in un secondo momento, non è una decorazione, è struttura. Fa parte del libro visivo. È come un attore. La luce nel mio lavoro funge come parte di un tutto architettonico. È un elemento che ci aiuta a ascoltare e a vedere. Senza luce non c'è spazio. Per illuminare un mondo che Verdi ha descritto così buio, c'è

Marco Spotti (Fernand)

Franco Vassallo (le Comte de Luna)

bisogno di luce per renderlo ancora più buio. Il mio teatro non è un teatro di messaggi. È un teatro di domande.

Robert Wilson
(Traduzione di Alistair Lee)

Atto I - Il Duello
Siamo in Spagna, nel Quattrocento, all'epoca della guerra civile. Radunati nell'atrio del palazzo dell'Aliaferia a Saragozza, gli uomini del Conte di Luna proteggono la veglia del loro condottiero che, roso dalla gelosia, non sa darsi pace in attesa di scontrarsi con il misterioso trovatore a cui teme vadano gli affetti di Léonore, di cui è innamorato. Appesantiti dal sonno, gli uomini chiedono a Fernand, un vecchio ufficiale da tempo al servizio del Conte, di narrare loro ancora una volta la tragica storia che sconvolse la famiglia dei Luna. Il padre dell'attuale Conte aveva due figli - egli comincia - e viveva felice. Un giorno presso la culla del secondogenito fu scoperta in atteggiamento sospetto una zingara. Ella si giustificò dicendo che intendeva leggere il futuro del fanciullo. Ma il bimbo non tardò ad ammalarsi; il maleficio fu evidente e la strega venne condannata al rogo. Prima di morire fece promettere alla figlia di vendicarla, ed ella architettò un orrendo piano: rapì il bambino e, poco dopo, nello stesso luogo dove era stata arsa la strega, vennero rinvenute le sue ossa carbonizzate. I soldati fremono d'orrore.
Nei giardini del palazzo Léonore narra all'amica Inès come le accadde di innamorarsi, ad un torneo, di uno sconosciuto cavaliere, che più tardi riconobbe nel trovatore che quasi ogni notte canta per lei. Inès non le nasconde il presentimento che tale amore sarà causa per Léonore di sofferenza, ma la fanciulla ribadisce che il suo destino è legato a quello di Manrique, il trovatore. Le donne si ritirano.
A notte fonda il Conte si aggira nel giardino deserto. Vuole vedere Léonore e confessarle la sua passione. Ma improvvisamente una voce lo gela: è il canto del trovatore. Livido, avvolto nel suo mantello, vede Léonore scendere e accorrere al richiamo. Ma a causa del mantello e del buio fitto ella lo scambia per Manrique e gli rivolge il primo rovente saluto d'amore. Manrique balza dalla boscaglia, credendosi tradito. La luna rischiara la scena e Léonore, ravvisatasi dell'errore gli si getta ai piedi chiedendo perdono. Il Conte, cieco di rabbia, udendo il nome di Manrique riconosce in lui un pericoloso nemico, da tempo condannato a morte. La passione politica si aggiunge a quella amorosa.

Atto II - La gitana
Un accampamento di zingari in Biscaglia. È l'alba e i gitani si apprestano ad iniziare una nuova giornata di lavoro, inneggiando alla felicità della loro libera esistenza. Solo Azucena, una vecchia zingara, intona una sinistra canzone di roghi e di morte. Il figlio le è accanto, prostrato da una recente ferita: è Manrique, scampato a malapena alla morte in battaglia. Allontanatisi gli zingari, egli chiede alla madre di spiegargli quella storia funesta che non le dà tregua. La zingara ripete sconvolta la storia di Fernand: sua madre fu arsa viva perché ingiustamente accusata di maleficio. La visione

della povera donna torturata e oltraggiata la perseguita. Lei, per vendicarla, rapì il bimbo del vecchio Conte di Luna; voleva bruciarlo, ma, nel delirio del momento, gettò tra le fiamme un altro bimbo, suo figlio! Manrique è sconvolto: se il figlio della zingara però tra le fiamme, allora lui di chi è figlio? La donna trasale e si giustifica: il tragico ricordo del supplizio della madre le ha fatto proferire frasi insensate. Del resto, chi se non una madre lo avrebbe cercato tra i cadaveri sul campo di battaglia, per trarlo in salvo quando tutti lo credevano morto? A tale accenno Manrique rievoca la battaglia, quando il Conte di Luna, dimentico di essere stato graziato da lui in un precedente duello, lo ha sopraffatto senza pietà. Con odio la zingara rinfaccia a Manrique di non aver ucciso il Conte in quel duello, ma egli si giustifica: quando stava per colpirlo a morte una forza celeste gli ha arrestato la mano. La zingara lo esorta alla vendetta.
I due sono raggiunti da Ruiz, un fedele di Manrique, che reca un messaggio. La città di Castellor è conquistata, ma Manrique vi si deve recare in fretta, perché Léonore, che lo crede morto, sta per cingere il velo nel vicino convento. Il giovane balza a cavallo, incurante delle ferite e delle preoccupazioni di Azucena. Nel chiostro del convento, il Conte di Luna, con i suoi, attende il passaggio di Léonore, per rapirla. Giunge Léonore, ed egli balza fuori dall'ombra, ma ecco interporsi Manrique ed i suoi uomini, come risorto dalla tomba. Léonore è fuori di sé dalla gioia, il Conte e Fernand si vedono costretti alla fuga.

Atto III - Il figlio della zingara
Accampamento del Conte di Luna nei pressi di Castellor. Il Conte freme dall'impazienza di muovere all'assalto della città, dove sa che il trovatore e Léonore stanno per sposarsi. Fernand annuncia al Conte che nel campo è stata catturata una zingara: probabilmente una spia. Trascinata al suo cospetto per essere interrogata, Azucena protesta la sua buona fede: è stata sorpresa in quel luogo soltanto perché alla ricerca di suo figlio, di cui non ha più notizie. Ma Fernand la riconosce: è lei la figlia della strega, la perfida rapitrice di bambini, la spietata assassina del fratello del Conte. Azucena nega, invoca il suo Manrique; a tal nome il Conte esulta: la madre dell'odiato rivale è dunque in suo potere. Sarà una doppia gioia per lui poter bruciare Azucena sul rogo. A Castellor frattanto si preparano le nozze tra Léonore e Manrique. Un velo di malinconia turba i due giovani; sanno che il nemico si prepara a sferrare un attacco e che Manrique pertanto dovrà mettere ancora a repentaglio la sua vita. Prima che possano varcare la soglia del tempio giunge Ruiz trafelato: Azucena è caduta prigioniera dei nemici e nel campo avversario già stanno innalzando una pira. In preda alla disperazione Manrique si precipita coi suoi fidi nel tentativo di salvare la madre dall'orrendo supplizio.

Atto IV - Il supplizio
Esterno del palazzo dell'Aliaferia a Saragozza. La guerra è finita, Castellor è stata riconquistata dagli uomini del Conte di Luna e Manrique è prigioniero con la madre. Solo Léonore è sfuggita al Conte. Ora, a notte fonda, si avvicina alla torre dove l'amato è tenuto prigioniero in attesa di essere giustiziato. L'ora dell'esecuzione

non è lontana e la donna, scorgendo il Conte uscire dalla torre, decide di tentare l'impossibile per salvare Manrique. Poiché le sue suppliche non ottengono altro che aumentare l'ira dello spietato, ella offre sé stessa per la salvezza dell'uomo che ama. Il Conte quasi non crede alle sue parole, ma ella le convalida con un solenne giuramento; nel medesimo istante, furtiva, beve un veleno dal suo anello: il Conte giungerà a possederla, ma ormai cadavere.
Nel frattempo, nell'orrida prigione Azucena non trova pace, invano confortata dal figlio. Il terrore del rogo le rinnova l'atroce visione del supplizio della madre. Infine, vinta dal sonno, si assopisce. Entra Léonore, che esorta Manrique a fuggire. Ella non può seguirlo. Manrique indugia, crede di capire: la donna lo ha tradito, ha ceduto al suo rivale, sia maledetta! Léonore vacilla, poi narra del patto e del veleno, infine muore nelle braccia del giovane. Il Conte, sulla soglia, ha visto tutto. Léonore lo ha giocato fino in fondo. Ora più nulla gli impedisce di sfogare la sua ira: Manrique sia trascinato sul patibolo. Troppo tardi Azucena si desta e chiede del figlio: il Conte glielo indica dalla finestra, decapitato. Ma la sua gioia ben presto si muta in una smorfia d'orrore: la zingara, disperata, gli ha gridato che l'uomo che ha perseguitato ed ucciso era suo fratello. La disgraziata bruciata sul rogo ha infine ottenuto la sua vendetta.

English

"Towards the end of 1854, during the rehearsals of *Vespri* at the Opéra, the management of the Théâtre Italien invited me to assist to the rehearsals of *Trovatore* with Frezzolini, Borghi-Mamo the elder and the baritone Graziani. Its success convinced the Opéra's manager to ask Borghi-Mamo and Graziani to sing a French version of *Trovatore*. Graziani was not available, for he had some other engagement, but Borghi-Mamo accepted, after her engagement with the Théâtre Italien, where she would sing again in *Trovatore* the following year. *Vespri* were staged at the Opéra, I believe, in June 1855, and right afterwards we set down to thinking about translating *Trovatore*. It was then that Escudier came up with Pacini's translation. I, without enquiring about its price, went straight to the point and said that if Pacini committed himself to providing not only the translation but also the inevitable changes necessary for the Opéra, and was ready to yield his *Droits d'Auteur* to me, I would pay him 3000 francs. The following day, or a few days later, Escudier told me that Pacini had accepted". In this letter, which Verdi wrote to Giulio Ricordi in 1891, we find the main information about the origin of *Le Trouvère*. The composer's typical war-bulletin style and legendary conciseness immediately focus on what he considered the main aspects of the question: the artists that would interpret the opera and the availability of a reliable librettist. The liaison between *Trovatore* and *Trouvère* was therefore the staging of *Trovatore* at the Théâtre Italien.
The opera was performed on 26 December 1854. Verdi wrote to De Sanctis, "I have not written to you about *Trovatore* here: in any

case, you know how things went. All I know is that it ran for ten performances in a row (something that never happens) and that the theatre, especially on the last four evenings, was packed [...]". Meanwhile, the negotiations with the Opéra for the new opera (assuming, from that extremely brief summary, that the performances of *Trovatore* at the Théâtre Italien had concluded) were well under way with the new manager, Crosnier; the revision would be considered, at least from the compensation point of view, as an altogether new opera. "*Trovatore*," Verdi indeed wrote, "shall be a grand-opéra lasting the entire evening. For this reason, I will add 15 or 20 minutes of ballet music or other music, etc. etc.". Verdi's concerns, naturally, went beyond the question of his fee, and he asked Crosnier: "you shall guarantee 40 performances, both for *Trovatore* and for the new opera, within the period of six months, without changing, for all 40 performances, the artists of the première. During my rehearsals no other opera or ballet shall be rehearsed, but we can discuss this in person". While he settled the conditions and terms of payment, Verdi also advanced requests about the cast. That he cared about the cast of *Trouvère* and that he perhaps used his renowned perfectionism as a shield that would grant him a possible way out in face of the Opéra's pressing demands is clearly stated in the letter to Ricordi dated 11th November 1855, when the feasibility of the *Trouvère* project was still being discussed: "I would make the translation [of *Trovatore*] for the provincial cities, if they are interested in staging it. On principle, at the Opéra they do not admit translations, suffering them only when they cannot avoid them: currently they have no need for one [...]. Besides, *Il Trovatore* will very likely never be staged at the Opéra, because I would not allow it unless I could engage two absolutely first-rate women. Then again, the most definite proof that it will not be staged there is that in a few days it will be performed at the Théâtre Italien". But the vicissitudes of that project were coming to an end: in the Autumn of 1856 rehearsals began, which went on with satisfaction; on 5th January 1857 Verdi received the negotiated 10.000 francs, and on the 12th there was the première, which was a success. The main roles were sung by the tenor Gueymard (Manrique), the baritone Bonnehée (Comte de Luna), Borghi-Mamo (Azucena) and, as could be expected, Lauters (Léonore). The performance was reviewed the following day on *La France Musicale*: "*Le Trouvère* contains numerous changes. For the French version the Maestro has re-orchestrated five parts of the score, among them the last duet in the Second Act between M.me Borghi-Mamo and M. Gueynard [Azucena-Manrique], the entire Second-Act finale, the grand scene with choruses of M.me Borghi-Mamo in the first tableau of the Second Act, and the Chorus of Soldiers in the same act. Moreover, he has added a delightful aria for M.me Borghi-Mamo in the Third Act, a Fourth-Act finale and, lastly, ballet music of adorable grace and charm". A brief but flattering report, to balance which we cannot fail to mention that the magazine was the official organ of Verdi's Parisian editor, Escudier.

What may be interesting for the listener is

to provide a comparative list of the two versions' most important arias: Ferrando's famous *Di due figli vivea padre beato* becomes *De mon maître le père avait deux fils*; the melancholic *Tacea la notte placida* turns into *La nuit calme et sereine*; in the Second Act, Azucena's *Stride la vampa* becomes *La flamme brille*, and her *Condotta ell'era in ceppi* turns into *C'est là qu'ils l'ont trainée*; Comte de Luna's *Il balen del suo sorriso* is *Son regard, son doux sourire*; In the Third Act, the chorus *Squilli, echeggi* becomes *Que la trompette*; Manrico's ecstatic *Ah, sì, ben mio* becomes *Oh toi! Mon seul espoir*; and the famous *Di quella pira* turns into *Supplice infâme.* It is difficult to compare the two versions in the staggering Fourth Act; we shall just mention Azucena's nostalgic, heart-rending *Ai nostri monti*, which becomes *O, ma patrie*; and her famous final pronouncement, which in the French version becomes *Mort! Il est mort? Eh! bien... C'était ton frère. Le ciel a vengé ma mère.*

As many will know, it was the Opéra's tradition to insert a ballet in the Third Act. *Trouvère* is no exception. In the French version of the opera, after the famous *Squilli, echeggi* (*Que la trompette*) Verdi has the soldiers remain on stage, where they assist to and take part in the ballet, the third written by the composer for the Opéra after those of *Vêspres* and *Jérusalem*, and which consists of twelve movements divided into four *suites*. This ballet undoubtedly represented the main novelty of *Trouvère* (together with the new finale, as we shall see further on). In addition to the changes mentioned by the reviewer of *La France Musicale*, another important modification was the omission of Leonora's cabaletta *Tu vedrai che amore in terra* after the *Miserere*. An Italian reviewer had already complained that "the *Allegro* of the soprano following such a beautiful scene is of little effect. Indeed, after such a fine piece, it could be no easy task to please or move the audience". It was the *Zeitgeist*, and Verdi followed it by eliminating the cabalettas: *Simon Boccanegra*, which dates from the same period, has only one, and that was indeed the general direction, for already in the 1870s, after this cut, also in the Italian *Trovatore* the cabaletta would be erased. Many of the changes concern details in the orchestration, small enough that they are easily overlooked. On the contrary, they prove how seriously Verdi took this revision task, his desire to refine especially his orchestral writing, knowing that French audiences had a better awareness of musical details than Italian ones. Some changes might be so subtle that they are almost imperceptible, but others have a highly dramatic, not only musical, significance, like for example the finale of Act Two, where the orchestra dialogues with the characters (the joy of Léonore, the anger of Manrique and of Comte de Luna) in such a meaningful way that it becomes a character in itself.

The most radical difference, however, the most important one in our opinion, concerns the opera's new finale. What happens to this most famous ending in the history of opera? The story's two pivotal themes are the love between Manrico and Leonora – the eternal, ill-starred love between soprano and tenor of (nearly) all opera librettos – and Azucena's thirst for revenge, which was instead a new element

for the dramaturgy of the day. Leonora has hardly died that the axe falls on Manrico. For Verdi, as many critics have justly pointed out, the musical apex of the opera is Leonora's death: the story's denouement, Manrico's execution has not the same significance, musically. Hence the dramaturgical and musical rush towards Azucena's dramatic cry *Sei vendicata, o madre!* is no mistake but a precise choice. In the new finale, Léonore's death is followed by a reprise of the *a cappella* chorus of the *Miserere*, which introduces a short duet at a distance between Manrique and Azucena over the themes previously sung by Léonore and Manrique. At the apex of an orchestral *crescendo*, over the roll of a military drum, Comte de Luna literally drags the gypsy woman to witness his son's execution. English musicologist Julian Budden's verdict is severe («a musical patch-up»), going as far as hinting that this ending might not be Verdi's work. While he is convinced that it provides no musical or dramaturgical improvement, he also suggests two reasons for this *coda*: provide a feasible amount of time for Manrique's execution and highlight Borghi-Mamo's Azucena; adding that, fortunately, that finale never found its way into the later reprints of the Italian version, and that most audiences still prefer the original one, however rushed. Also David Rosen agrees that "All things considered, *Il Trovatore* must be preferred to *Le Trouvère*». "All things considered", however, implies that one has listened to both versions: there lies the importance, novelty and fascination of this recording, both for audiences and scholars. For, philology and musical criticism aside, the opportunity to listen to the French version of this masterpiece is enticing, and any differences - be they positive or negative - will only make us know and appreciate it better.

Vincenzo Raffaele Segreto
(Translated by Daniela Pilarz)

Le Trouvère, Director's Note

Forty years ago, I was asked to direct a work at the Metropolitan Opera in New York. It was after I presented *Einstein on the Beach* there, the opera I wrote with Philip Glass in 1976. They suggested I direct Verdi, and I said, "Oh, I will never do Verdi." But here I am, working on my fourth production of Verdi. At the time, I had a misconception of what Verdi's music was. His operas seemed to me to be these over-produced, bombastic, often romantic works. But the more I heard his music and the more I worked with it, I learned that his operas have an intimacy and interior beauty. *Il trovatore* has been accused of having a confusing story, that the action moves too quickly. I find it interesting that the opera has no fluid development. The work is structural. It is built on four symmetrical blocks, four acts, and each act has two parts, where actions, emotions, locations, and time mirror each other. Verdi gave each act a headline: The Duel, The Gypsy, The Gypsy's Son, The Execution. With these four headlines, you describe all the conflicts in the opera. This square of four acts and four characters is made up of two triangles that overlap. Verdi is famous for

his triangular relationships. To put it simply, this is a family tragedy, and in many ways, it is a very contemporary story. We have a woman between two men and a man between two women. This is the structure Verdi gives us. Having a structure helps let your imagination run free. This structure is already a bit like the way I work. My productions for the stage are architectural constructions in time and space. I often work with theme and variation. It is a way of structuring ideas.

My work is formal. I am a visual artist. I think spatially. My challenge as a director is to create a space for music. Very often, when I go to the opera, it is difficult for me to hear the singers or the orchestra. So much of what is staged is superficial and melodramatic. It is too busy. There is so much happening that I cannot concentrate on the music. So, if I want to hear the opera better when I am in the audience, I close my eyes. Then I listen more carefully. As a director, when I design the stage and lighting, I think about if what I see can help me hear better.

In 1855, Verdi began re-orchestrating *Il trovatore* with a new libretto and a twenty-five-minute ballet to reflect the musical tastes of Paris at the time. *Le Trouvère* is seldom staged, and this production will allow audiences to rediscover one of Verdi's most beloved operas in his French adaption. I am very happy to be working with Roberto Abbado after our collaboration on Verdi's *Macbeth* for the Teatro Comunale in Bologna (2013). We share an understanding in the way we work. We both agree that Verdi's operas do not have to be over-produced with so much outward emotion and a stage filled with decoration. With the music of *Le Trouvère*, and Verdi's music in general, one has to be careful not to do too much. As I have worked with his operas, I found that they lend themselves to abstraction.

When staging an opera, I work on all the elements of theatre separately, singing, movement, music, light, scenery, and then I put them together. When seen as stratified layers of activities, they can reinforce one another without having to illustrate or second one another. For most of us in the West, when presenting operas, it is a strange idea that the singer is singing one line and the music is usually a related line, but what we see can be something different. Movement can be pure and stand on its own. What we see does not have to relate to what we hear. Sometimes the visual book creates a counterpoint. If the music is quick and the gesture of the singer is slower than the tempi of the music, there is a tension that is created between what we see and hear. But it is still all part of one entity on stage, although the theatrical elements are independent and separate. And then, at key moments, the elements line up. Those moments are like intervals in music. They are structural columns. It is a time-space construction that interests me. When do I have those intervals?

Verdi's operas are very precise. There is not a single superfluous word or note. They are highly concentrated. To preserve the strength of *Le Trouvère*, you must be careful not to tell a million things at once. One must keep the surface simple. The opera is very passionate. The music goes through extremes: from very quiet to very loud, from expressions of love to expressions of hate. It

takes an extraordinary depth of emotion to perform this work. It has to come from the singers' center. Often, Verdi is portrayed outwardly by conductors, orchestra, and singers. It becomes sentimental. That is false. It has to be felt inwardly. Without it, Verdi's music loses its power.

In the first part of Act II, when Azucena is remembering the execution of her mother on a pyre and how she accidently killed her own baby on the fire, the music is full of pain and the flickering flames. The singer should be fire and ice at the same time. The words of Manrique can be full of love for Léonore or his mother, or wild with hate for the count, but his movement should be icy-cold. Then it has power. He is a prism of different personas. There is a dark side and a light side to his character that support each other. Heaven and hell are one world not two.

Memory is an important element for me in *Le Trouvère*. One way of presenting a work formally is to reflect on it as memory. I am very pleased to be working with the American photographer Robert Rosenkranz for this production. We are using some of his photographs of the sea. They provide a counterpoint to the action. During my last visit to Parma, I also came across old postcard images of the city from the turn-of-the-century. As projections, both Rosenkranz's photographs and these found images create an otherworldly reality opposed to the concrete world of the opera of medieval Spain torn apart by civil war.

As a contrast to the feudal world of the troubadour, I have staged a silent parallel reality inspired by the vintage postcards and populated by 19th-century common folk, who Verdi would have seen in the city and surrounding villages. A seated old man, an old woman at a water pump, a young girl pushing a baby carriage, these silent figures inhabit another world, a world of memory. They exist alongside Verdi's characters but the two rarely interact. Like the Act III ballet, they are a counterpoint to the rest of the opera.

Parma's Teatro Farnese is one of the most beautiful theatres in the world. It is a challenge to do something on this stage because architecturally it is already so interesting. It is almost a distraction to put something in the space. I decided, in response, to build a counterpoint to the existing Baroque architecture. *Le Trouvère* requires a tremendous amount of concentration, so the set I designed is abstract in order to create a space for the music in the Farnese. I have designed an environment in concrete, creating a juxtaposition to the theatre's ornate interior.

The first thing I do in rehearsals is light the space; before I have music, before anything else, I light the empty space. I always start with light. It is essential for my work. Light is not an afterthought. It is not a decoration. It is structure. It is part of the visual book. It is like an actor. Light in my work functions as part of the architectural whole. It is an element which helps us hear and see. Without light there is no space. To light a world that Verdi has described as so dark, one needs light to make the space darker.

My theatre is not a theatre of messages. It is a theatre of questions.

Robert Wilson

Act 1 - The Duel

15th-century Spain, at the time of the civil war. In a hall of the palace of Aliaferia, in Saragoza, Count de Luna's retainers keep watch over their leader who, consumed with jealousy, finds no peace at the thought that Léonore, whom he loves, might instead give her favours to the mysterious troubadour who is often heard singing for her. To fight back their drowsiness, the men ask Fernand, an old soldier who has been in the Count's service for some time, to tell them once again the tragic story of the de Lunas. «The Count's father had two sons» he begins «and lived happily. One day a gypsy woman was found near the younger one's crib. She said she had come to cast the baby's horoscope, but soon the child fell ill: she was accused of witchcraft and burned at the stake, but before dying made her daughter swear that she would avenge her. The girl devised a horrible plan: she abducted the child; a few days later, in the very spot where the witch had been burned, his charred bones were found». The soldiers shudder with horror.

In the palace's gardens, Léonore tells her friend Inès of how, at a tournament, she fell in love with a mysterious knight, whom, later, she identified with the troubadour who sings for her almost every night. Inès warns her that she has a sombre foreboding about this love, but Léonore insists that her destiny is now linked to Manrique's, the troubadour. The two women withdraw. It is the middle of the night and Count de Luna wanders through the deserted gardens: he intends to go to Léonore and bare his heart to her. Suddenly he is frozen into stillness: the troubadour's song is heard. Livid with rage, wrapped in his cloak, he sees Léonore rush to his call; but the woman, deceived by the darkness and the cloak, mistakes him for Manrique and addresses her first passionate words to him. Manrique comes out of the shadows, thinking himself betrayed. The moon lights up the scene and Léonore, realising her mistake, throws herself at Manrique's feet asking his forgiveness. At the sound of Manrique's name the Count's fury mounts, for he recognises in the troubadour not only a rival in love but also a dangerous enemy who has been sentenced to death. The two challenge each other to a duel.

Act 2 - The Gypsy Woman

A gypsy camp in Biscay. Dawn is breaking and the gypsies are getting ready to resume their work, singing the praises of their free existence. Only Azucena, an old gypsy woman, is in a mournful mood: she sits by the fire singing a song that talks about fire and death. Near her lies her son, weakened by a recent wound: he is Manrique, who was nearly killed in battle. After the gypsies leave, he asks his mother to explain to him the woeful story that is always on her lips. Azucena repeats Fernand's story: her mother was wrongly accused of witchcraft and burned at the stake; the vision of the wretched woman insulted and tortured still persecutes her. To avenge her, she abducted the old Count's younger son; she intended to burn him, but, raving with visions of her dead mother, she threw into the fire another child, her own son! Manrique is perturbed: if the gypsy's son died in the flames, whose son is he then? Azucena starts and justifies herself: the dreadful memory of her mother's execution made her utter sense-

less words. Who else but a loving mother would have risked her life to look for him among the dead bodies on the battlefield, to save him when everyone said that he was dead? At these words Manrique recalls the battle, when Count de Luna, unmindful of having been spared his life by him in a previous duel, had mercilessly overpowered him with his soldiers. The gypsy spitefully reproaches him for not having killed the Count when he had a chance to; Manrique retorts that when he was about to strike his fatal blow, a mysterious force had held his hand back. Azucena urges him to take revenge.
Enters Ruiz, Manrique's faithful friend, carrying a message: the city of Castellor has been conquered, but Manrique must rush, because Léonore, thinking him dead, is about to take the veil in the nearby convent. Oblivious of his wounds and of Azucena's worries, the troubadour jumps on horseback and leaves. In the convent's cloister, Count de Luna and his men are waiting for Léonore to pass by, they want to abduct her. But their plan fails, for Manrique, as if resurrected from his grave, suddenly appears. Léonore is beside herself with joy; Count de Luna and Fernand must flee.

Act 3 - The Gypsy's Son
Count de Luna's military encampment near Castellor. The Count is fretting, he is impatient to attack the city where he knows that Manrique and Léonore are about to get married. Fernand informs him that a gypsy woman, who was lurking around, has been captured: probably a spy. Dragged in front of him, Azucena protests her innocence: she is only looking for her son, of whom she has had no news for some time. Fernand, however, suddenly recognises her: it is she the witch's daughter, the perfidious child abductor, the cruel murderer of the Count's brother! Azucena denies, invokes Manrique to rescue her; at that name Count de Luna rejoices: in his power is the mother of his loathed enemy. It will be doubly pleasant for him to burn Azucena at the stake.
In Castellor, meanwhile, Léonore and Manrique are getting ready for the wedding. Their happiness, however, is spoiled by the thought that Castellor is about to be attacked and that Manrique will soon have to risk his life again. They are about to enter the temple, when Ruiz rushes in with the news that Azucena has been captured and that a pyre is already been prepared for her. Distraught, Manrique dashes out to try to save his mother from the excruciating torture.

Act 4 - The Execution A wing of the palace of Aliaferia, in Saragoza. The war has ended: Castellor has been reconquered by the men of Count de Luna and Manrique is kept prisoner with his mother. Only Léonore has escaped from the Count and now, in the dead of night, she approaches the tower where her beloved is waiting for the execution, which is drawing near. The woman sees Count de Luna come out of the tower and decides to try her best to save Manrique. Her pleading, however, does nothing but increase the Count's fury: the only thing left to do is offer herself for the life of the man she loves. Count de Luna hesitates, he does not believe her, but Léonore swears by her words. In the meantime, unseen, she drinks the poison contained in her ring: the Count shall have but a corpse.

Inside the grim prison, meanwhile, Azucena finds no peace, comforted in vain by her son. Frightened by the thought of the death that is awaiting her, she has visions of her mother's execution. Finally, she falls asleep. Enters Léonore, who urges Manrique to flee; she cannot follow him. Manrique wavers, he thinks he knows what has happened: Léonore has betrayed him, curse on her! Léonore staggers, then tells him about her plan and the poison; she dies in Manrique's arms. Standing at the door, the Count has seen everything: Léonore, in the end, was able to deceive him; but now nothing can prevent him from taking his revenge: Manrique be dragged to the block! Too late does Azucena wake up: her son has been taken away, and the Count shows her his dead body from the tower's window. His smile, however, soon turns into a grimace: the distraught gypsy woman has shouted to his face that the man he has just killed was his own brother. The wretched burned at the stake has finally been avenged.

Credits

Recording, Editing and Post Production: Elfride Foroni
Video Director: Tiziano Mancini
Video Production: Tiziano Mancini

Photos: © Lucie Jansch

Executive Producer: Alberto Dellepiane
Technical Supervisor: Stefano Grossi
Graphic Design: Martha Pilarz
Subtitling: Cristina Mosetti Casaretto
Translations: Daniela Pilarz (English/Italian), Eva Pleus (German), Alex- Hwang (Korean), Makoto Yaguchi (Japanese)

Authoring: K&A Productions, London

Recorded at: Teatro Farnese, Parma
7th-14th October 2018

Bluray production by Dynamic, ©, ℗ 2019
All rights reserved - Made in Austria - EU

Max Harris

Giuseppe Gipali (Manrique)

**Tonia Langella (Inès)
and Roberta Mantegna (Léonore)**

Visit us at **www.dynamic.it**
Contact: dynamic@dynamic.it

Dynamic Srl, Via Mura Chiappe 39
16136 Genova - Italy
tel. +39 010.27.22.884
fax +39 010.21.39.37

DynamicOperaClassic

Dynamic opera
and classical music